

Petra Schaeber

“Ajaiô!”

Von den “Afoxés” zur “Axé-Music”.
Die Wege “schwarzer”¹ Rhythmen
aus dem Karneval Bahias in die *World Music*

“Ajaiô!” ruft eine heisere Männerstimme aus den Lautsprechern des Karnevalswagens. “Ajaiô!” tönt es aus Tausenden von Männerkehlen. Parfüm wird aus schlanken Flaschen in die Luft gesprüht und verströmt einen betörenden Geruch von Alfazema. Die Männer tragen einen Turban und weiße Gewänder mit blauen Accessoires. Um ihren Hals liegen über Kreuz blau-weiße Ketten, die bis an die Hüfte reichen. Zuerst ist der helle Klang des *agogô*, der metallenen Doppelglocke, zu hören, dazu kommt das Rasseln des *xexere*, einer mit einem Netz aus Perlen und Muscheln überzogenen Kalebasse. Dann setzen die *atabaques* ein, die mit Tierfellen bespannten Holztrommeln, deren Rhythmus an den eigenen Herzschlag erinnert. Es sind Instrumente, wie sie auch bei den religiösen Zeremonien des *candomblé* benutzt werden. Als *candomblé* bezeichnet man die religiösen Praktiken zu Ehren der afrikanischen Götter, die *orixás* genannt werden. Hell und majestätisch schmettern die Trompeten. Tausende von Männern beginnen auf der Straße zu tanzen, den Oberkörper leicht nach vorn gebeugt, die Arme angewinkelt, die Füße über den Boden schlurfend. Ein wogender weißer Teppich im *Ijexá*-Rhythmus.²

Vor 60 Jahren waren es Hafenarbeiter aus den Docks von Salvador, die eine Karnevalsgruppe mit Namen “Filhos de Gandhi” (“Söhne Gandhis”) gründeten. In den Wochenschauen der Kinos in Salvadors Oberstadt hatten die Hafenarbeiter Nachrichten über den indischen Freiheitskämpfer Mahatma Gandhi verfolgt.³ Ihnen gefielen Ästhetik und Aussage – und sie transportierten diese in den Karneval: die Idee vom Frieden, die weißen Gewänder, Elefant und Kamel als Wappentiere und sogar einen Gandhi-Darsteller.

1 Als “schwarze Rhythmen” bezeichne ich die ursprünglich von Afro-Brasilianern gespielten Rhythmen.

2 *Ijexá* ist ein *candomblé*-Rhythmus, gewidmet der Göttin des Süßwassers, Oxum.

3 Das “i” seines Namens ersetzen sie durch ein “y”.

Die den Kommunisten nahe stehenden Arbeiter hofften, dass der friedliche Aspekt sie außerdem vor Übergriffen durch die Polizei schützen würde.

Erst ein paar Jahre später, als immer mehr Männer aus den traditionellen Candomblé-Häusern mit der Gruppe am Karneval teilnahmen, bezeichneten sich die “Filhos de Gandhi” als *afoxé*. *Afoxé* heißen die überwiegend von Afro-Brasilianern und Angehörigen der Candomblé-Häuser frequentierten Gruppen des bahianischen Karnevals. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts gab es “Afoxés” im bahianischen Karneval, denen die Lokalpresse einen “Mangel an Zivilisation” attestierte. 1905 wurde die Teilnahme der afro-brasilianischen Karnevalsgruppen kurzerhand verboten (Vieira Filho 1995).

Die Ausübung des Candomblé war auch bei Gründung der “Filhos de Gandhi” noch verboten. Noch bis Mitte der siebziger Jahre brauchte man offiziell eine polizeiliche Genehmigung für jedes religiöse Fest zu Ehren der Orixás. Nur im Karneval fragte niemand um Erlaubnis.

Karneval ist ein besonderer Moment im Leben der Menschen an der Allerheiligenbucht. Es ist ein Bereich extremer und durchlässiger Kontakte. Im Karneval erschließt sich das soziale Leben Salvadors aus einer anderen Perspektive. “Es gibt keinen günstigeren Zeitpunkt, die (gesellschaftlichen) Unterschiede zu sehen, die Privilegien, die Prozesse des Widerstands, die sich nach Ende der Karnevalszeit im Alltag fortsetzen”, sagt der bahianische Wissenschaftler Jaime Sodré in der Sonntagsbeilage “Muito” (*A Tarde*, 22.02.2009). Die gesellschaftlichen Problematiken sind im Karneval gegenwärtig – die sozialen Diskrepanzen ebenso wie die rassischen Ungleichheiten. Die Umkehrung der gesellschaftlichen Rollen in den tollen Tagen hat Roberto DaMatta beschrieben – Putzfrau wird zur Sambakönigin – und hat damit ebenso Recht (DaMatta 1986) wie die Anthropologen, die im Karneval genau die Fortsetzung der gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse diagnostizieren.

Karneval ermöglicht den Fortbestand einer Tradition ebenso wie die Produktion neuer Formen afro-brasilianischer Kultur. Gleichzeitig legitimiert er die schwarzen ästhetischen Äußerungen. Die Portugiesen brachten das *entrudo* mit in die Neue Welt, einen Vorläufer des Karnevals, bei dem die Kolonialherren auf den Strassen Späßchen trieben. Die portugiesische Königsfamilie feierte im 19. Jahrhundert elegante Maskenbälle in der Hauptstadt Rio de Janeiro. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts organisierten sich die einfachen Leute in den Sambaschulen, die einen Umzug auf den Straßen in Rios Nordzone machten. In Salvador etablierten sich der Karneval

in den Clubs und die Umzüge der Karnevalsgruppen in der Oberstadt, denen man gesittet auf Stühlen beiwohnte.

Karneval ist ein stark aufgeteilter Raum mit rivalisierenden Kräften. Die Straße – während Kolonialzeit und Kaiserreich von den Sklaven und ihren Nachkommen belebt, wie es Gilberto Freyre beschreibt (Freyre 1990) – wird im Karneval zum Schauplatz, um den die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen in ihren jeweiligen Karnevalsvereinigungen konkurrieren. Der Kampf um den Raum auf der Straße ist typisch für den bahianischen Karneval: Um die Jahrhundertwende mit den ersten "Afoxés", im Verlauf des 20. Jahrhunderts mit den Clubs und "Blocos" und an der Wende zum neuen Millennium mit der Privatisierung des öffentlichen Raumes durch die *camarotes*, die Tribünen und Logen entlang der Straßen des Umzuges.

Es ist einer der wenigen Momente in der brasilianischen Gesellschaft, an dem alle gesellschaftlichen Gruppen beteiligt sind – wie sonst nur beim Fußball. Das bedeutet ein ständiges Aushandeln. "Die wichtigste Straße früher war die Rua Chile", erinnert sich Jaime Sodré. "Die war den Blocos der bahianischen Elite vorbehalten. Wir von der afro-brasilianischen Gemeinde sollten in Barroquinha feiern" (*A Tarde*, 22.02.2009). Heute ist es die Strecke in den Strandvierteln Barra und Ondina, auf der die großen "Blocos de Trio" mit den wichtigsten Musikattraktionen unterwegs sind und an der die begehrtesten *Camarotes* liegen. Heute gibt es kaum noch unabhängige Trios und der Platz für die "pipoca", "PopCorn" genannten Karnevalisten, die ohne eine feste Gruppe auf der Straße feiern, wird immer kleiner. Die kleineren Karnevalsgruppen wie die "Afoxés" müssen sich gegen die finanzstarken "Blocos de Trio" durchsetzen. Nicht viel anders als vor über dreißig Jahren.

Als der Musiker Gilberto Gil 1973 aus dem Londoner Exil in seine Heimat zurückkommt, trifft er auf eine Handvoll Männer in weißen Gewändern. Dank seines Engagements kommt es Anfang der achtziger Jahre zum Wiederaufleben des Afoxé "Filhos de Gandhi". Heute sind es rund 10.000 Männer, die mit der Gruppe in den Karneval ziehen – jeder Hautfarbe und jeder Religion. Dennoch hat die überwiegende Zahl der Teilnehmer eine dunkle Hautfarbe und es blieben traditionelle Elemente des Candomblé erhalten: das Opfer für den Götterboten Exu vor dem Auszug auf dem Pelourinho-Platz ebenso wie geheime Rituale zu Ehren Oguns, des Gottes der Schmiede.

Die "Filhos de Gandhi" sind zu einem der Wahrzeichen der bahianischen Kultur geworden. Neben ihnen gibt es eine Reihe kleinerer Afoxés mit afrikanischen Namen wie "Korin Efan" oder "Baba Ogun", die mit farbenprächtigen Gewändern am Karneval im Pelourinho-Viertel teilnehmen.

2009 wurden die “Afoxés” zum Thema des Karnevals gewählt. Doch während der sieben Tage Karneval gingen die Ehrungen über die Dekoration in den Straßen kaum hinaus. Auch in diesem Jahr war es die geballte Macht der “Blocos de Trio” mit ihren Musikkattraktionen, die das Millionen-Ereignis auf der Straße dominierten. Der bahianische Karneval ist fest im Griff einer straff organisierten Unterhaltungs- und Tourismusindustrie, die Millionenumsätze verbucht. Es ist ein sich über sieben Tage hinziehendes riesiges Musik-Festival, bei dem täglich rund eine Million Menschen auf den Straßen zum Feiern sind – ein einzigartiger Tourismusmagnet, der Brasilianer und Ausländer in die Stadt zieht. Wie ist es dazu gekommen?

1. Vom “Trio Elétrico” zu den “Blocos de Trio”

Als der Mechaniker Dodô und der Radiotechniker Osmar 1950 in einem improvisierten Karnevalswagen am Festumzug teilnahmen, ahnten sie nicht, dass sie damit die Weichen stellten für die Veränderungen des bahianischen Karnevals. Im darauffolgenden Jahr erweiterte sich die “Dupla Elétrica”, die auf ihren elektrifizierten Gitarren pernambucanischen “Frevo”⁴ spielten, um einen Musiker zum “Trio Elétrico” und wurde am Boden von einer Gruppe Perkussionisten begleitet. Die Karnevalsneuheit wurde ein Riesenerfolg: “200 Meter hüpfender und sich amüsierender Menschen wie nie zuvor in Bahia” erinnert sich Osmar (Goés 1982: 19).

Zunächst bewirkte das Trio eine “Demokratisierung” des bahianischen Karnevals. “Hinter dem Trio gab es eine Art Freizone, wo alle Unterschiede verschwanden, vor allem die sozialen”, schreibt der bahianische Forscher António Risério (Risério 1981: 113). In dem bis dahin sozial und rassisch segmentierten Fest schaffte das Trio zunächst einen Freiraum absoluter Gleichheit. Die Musik von Caetano Veloso “Atrás do Trio Elétrico” machte die Musikwagen des bahianischen Karnevals im ganzen Land bekannt.⁵

Ab Anfang der siebziger Jahre wurden die traditionellen Karnevalsorchester durch die ersten Trio-Wagen ersetzt. Die Organisatoren nahmen ein Seil mit, die *corda*, das die Grenzen der Gruppe markierte und das von sogenannten *cordeiros* getragen wurde. Sie garantierte den Karnevalisten eines “Bloco”, sozusagen “unter sich” auf der Straße zu feiern. Das animier-

4 Der “Frevo” ist ein für den Karneval in Pernambuco typischer Rhythmus. Seine Elektrifizierung war eine Neuheit in der brasilianischen Musik.

5 Caetano Veloso gehörte wie Gilberto Gil, Maria Bethânia und Gal Costa zur kulturellen Bewegung des “Tropicalismo”, einer Art politischer Pop-Kultur als Antwort auf die Militärdiktatur.

te die Angehörigen der Mittel- und Oberschicht am Karneval auf der Straße teilzunehmen. Mit den Seilen etablierte sich eine soziale Hierarchie bei der Nutzung des öffentlichen Raumes (Miguez 1996). Es waren diese "neuen" Karnevalsteilnehmer wie die "Internacionais" (1962) und die "Corujas" (1963) – bei Gründung reine Männervereine – welche die Privatisierung des Karnevalsraums auf der Straße einleiteten. Bis heute sind die beiden "Blocos de Trio" zwei der größten Vereinigungen. Mit ihnen beginnt die Fernsehübertragung am Karnevalssonntag live aus Salvador nach ganz Brasilien. Die "Corujas" haben eine der erfolgreichsten Sängerinnen Brasiliens unter Vertrag: Ivete Sangalo, und jahrelang war Daniela Mercury die Attraktion der "Internacionais".

Neben den traditionellen Karnevalsvereinen der weißen Elite behaupteten sich nur die *blocos de índio*. Überwiegend schwarze Jugendliche waren es, welche die Rhythmen und die Art des Umzugs von den Sambaschulen übernahmen und sich als nordamerikanische Indianer kostümierten, die sie aus dem Kino kannten. Einen ethnisch-politischen Diskurs gab es nicht. *De facto* aber boten die *blocos de índio* einen Raum der Zusammenkunft für die schwarzen Bahianer (Santos 1996: 51-70). Einer der größten *blocos de índio* waren die bis heute existierenden "Apaches do Tororó", die mit bis zu 5.000 Teilnehmern auf die Straße gingen.

2. Beginn der Re-Afrikanisierung des Karnevals ab Mitte der siebziger Jahre

80% der Einwohner Salvadors sind Afro-Brasilianer. Nach São Paulo und Rio de Janeiro ist Bahias Hauptstadt Salvador mit rund 2,8 Mio. Einwohnern die drittgrößte Stadt Brasiliens. Es war die erste Hauptstadt der portugiesischen Kolonie Brasilien und über drei Jahrhunderte Zentrum des transatlantischen Sklavenhandels. Ausmaß, Dauer und Organisationsform des Sklavenhandels und der auf Sklaverei basierenden Kolonialwirtschaft waren einzigartig in der Neuen Welt.

Ab Ende des 18. Jahrhunderts verlagerte sich das wirtschaftliche und politische Geschehen aus dem Nordosten in den Südosten, nach Rio de Janeiro und später São Paulo. Salvador fiel in einen fast hundertjährigen Dornröschenschlaf. Erst mit Ansiedlung der Industriekomplexe in Aratu und besonders Camaçari begann ab Ende der sechziger Jahre eine neue Entwicklungsphase.

Die siebziger Jahre brachten Bewegung in den geruhsamen Alltag Salvadors. Die Militärs hatten seit zehn Jahren das Land im Griff, dennoch gab

es politisch eine Morgenröte. Die verfolgten Musiker der "Tropicália"-Bewegung kamen aus dem Exil zurück. Im Umland von Salvador war mit dem Pólo Petroquímico eine bedeutende chemische Industrie entstanden, wo die Ingenieure der technischen Hochschule Salvadors qualifizierte Jobs fanden. Zum ersten Mal wurden Afro-Brasilianer in größerem Umfang zu Industriearbeitern, die über stabile, höhere Einkommen verfügten und sich sogar gewerkschaftlich organisierten. Ihrem gesellschaftlichen Aufstieg standen jedoch die Vorurteile bezüglich ihrer Hautfarbe entgegen. Das erste Shopping Center des Nordostens wurde eröffnet, das Shopping Center "Iguatemi". Der Schweizer Komponist Ernst Widmer übernahm die Leitung der von Hans-Joachim Koellreutter gegründeten Musikhochschule der UFBA und der Tscheche Walter Smetak experimentierte mit kuriosen Klangkörpern.

Mitte der siebziger Jahre beginnt ein Prozess, den António Risério als Re-Afrikanisierung des bahianischen Karnevals beschrieben hat und an dem mehrere Akteure beteiligt waren. Ausgangspunkt der Entwicklungen war die Gründung des ersten "Bloco Afro Ilê Aiyê", eines Karnevalsvereins nur für Afro-Brasilianer. "Weißer, wenn du wüsstest, welchen Wert der Schwarze hat, du würdest dich in Teer baden, um auch schwarz zu werden", lautete der Refrain, den eine Gruppe junger Schwarzer im Karneval 1975 auf der Straße sang. Der Name "Ilê Aiyê" kommt aus der Yorubá-Sprache und bedeutet "Haus der Schwarzen Welt". Hier wollten junge schwarze Männer und Frauen am Karneval teilnehmen, nicht als Musiker oder Seilträger der traditionellen "Blocos" der Elite und auch nicht als verkleidete Indianer, sondern dabei ihre afrikanischen Wurzeln zeigen. Sie trugen bunte, afrikanisch anmutende Tuniken und Turbane und tanzten, wie sie es aus den religiösen Zeremonien kannten.

Die Öffentlichkeit reagierte schockiert auf das Auftreten der Gruppe: "Rassistischer Block, Missklang" betitelte die Lokalzeitung einen Artikel. "Wir haben glücklicherweise kein Rassenproblem. Das ist ein großes Glück Brasiliens", war in der Lokalzeitung zu lesen (*A Tarde*, 12.11.1975). Ausgerechnet im bahianischen Karneval wurde die Rassenproblematik zum ersten Mal öffentlich thematisiert – zu einem Zeitpunkt, als die Diskussion des Themas durch die Militärregierung noch verboten war. Drei Jahre später wurde die politische Bewegung des *Movimento Negro Unificado* (MNU), die Vereinigte Schwarzen-Bewegung, gegründet.

"Ilê Aiyê" ist eng mit den Riten und Gebräuchen des Candomblé verbunden. Obwohl der "Bloco" inzwischen ein mit öffentlichen Geldern finan-

ziertes Vereinsgebäude besitzt, ist das Haus von Mãe Hilda, Mutter des Präsidenten Vovô, das "Herz" der Gruppe. Mãe Hilda ist Candomblé-Priesterin. An das Wohnhaus in der steilen Curuzu-Gasse im Stadtteil Liberdade schließen sich die Räumlichkeiten für die Candomblé-Feiern an. Fast alle wichtigen Personen des "Bloco" erfüllen Ehrenaufgaben im Terreiro. Musikalisch hat "Ilê" die rituellen Instrumente des Candomblé integriert und bahianischen Samba- mit Ijexá-Rhythmen⁶ vermischt. Auch in den Liedern "Ilês" werden Mythen und Legenden der Orixás thematisiert. Bei der Wahl der *beleza negra*, der Schönheitskönigin "Ilê Aiyê", wird jede Kandidatin nicht nur mit ihrem Beruf, sondern auch mit ihrem "Orixá" vorgestellt. Das aufwändige Fest, zu dem Künstler und Prominenz kommen, ist heute eines der wichtigsten Ereignisse der schwarzen Gemeinde und der Vorkarnevalszeit – allemal wichtiger als die Wahl des "Rei Momo", des Karnevalskönigs, einem Relikt vergangener Zeiten, das kaum noch jemanden interessiert.

3. Was war das Neue am "Afro"?

Erstmals wird "Afro" selbst zur Ikone von Schönheit, Würde und Wert. Zwar schimmerte das Universum afro-brasilianischer Kultur schon seit den sechziger Jahren aus dem Dickicht von Verbot und Verleumdung hervor: In den Texten des Dichters und Gitarristen Vinícius de Moraes und in den Romanen des bahianischen Autors Jorge Amado, die den Lesern die Vielfalt der Präsenz der Orixás im Alltag Bahias näherbrachten. Aber erst mit den "Blocos Afro" werden alle diese Elemente offen mit positiver Bedeutung belegt. Die Symbole, die Namen und Tanz-Choreographien verbinden die "Blocos" mit der Tradition der Orixás. Die Ästhetik der Kostüme nimmt Bezug auf ein kosmisches Afrika und die Wahl der Schönheitsköniginnen wirft das europäische Schönheitsideal über den Haufen. "Der Auftritt 'Ilê Aiyê' im Karneval ist eine moderne Schwarzenbewegung mit [...] reflexiver Argumentation", schreibt der bahianische Soziologe Milton Moura (Moura 2006: 34).

Die Konstruktion des "Afro" wurde begleitet von Nachrichten über die Unabhängigkeit der letzten afrikanischen Staaten von der Kolonialmacht Portugal. Die Radios spielten schwarze nordamerikanische Musik und machten James Brown und die "Jackson Five" mit ihren *Black Power*-Frisuren bekannt. In den düsteren Bars des Pelourinho hörte man zum ersten Mal

6 Als "Ijexá" werden bestimmte Rhythmen im Candomblé bezeichnet, insbesondere ein für die Oxum gespielter, stark kadenzierter Rhythmus (Cacciatore 1977: 143).

jamaikanischen Reggae. Innerhalb kürzester Zeit war Bob Marley auch in Salvador zum Idol geworden und die ersten Baianos wagten es, sich ihre Haare wie die Rasta wachsen zu lassen.

Dem Beispiel "Ilês" folgend taten sich in überwiegend von Afro-Brasilianern bewohnten Stadtteilen junge Schwarze zusammen und gründeten "Blocos Afro". Die wichtigsten bis heute noch existierenden sind der im Umfeld der Fischer und Wäscherinnen der Abaeté-Lagune in Itapuã gegründete "Bloco Afro Malê Debalê" und die "Grupo Cultural Olodum" aus dem Pelourinho-Viertel. Die Reggae-Fans versammelten sich bei Muzenza in Ribeira, bevor sie nach Liberdade zogen, und am Ende der Suburbana in Periperi wurde "Ara Ketu" gegründet.

Jeder der "Blocos Afro" wählte jedes Jahr ein anderes afrikanisches Land zum Karnevalsthema. Die Intellektuellen machten Broschüren mit den wichtigsten Informationen zum jeweiligen Land. Die Komponisten inspirierten sich damit beim Dichten der Liedtexte. Darin wurden die Ideen einer neuen *Négritude* postuliert: frei und würdevoll, sinnlich und schön, in der Lage, eine neue Weltordnung zu etablieren. Die Texte nahmen Bezug auf politische Führer wie Martin Luther King und Malcolm X, Nelson Mandela und Desmond Tutu.

Die meisten "Blocos Afro" übernahmen die Farben Schwarz, Gelb, Rot und Grün in ihrer Ästhetik⁷ – die Farben des Pan-Afrikanismus, der Rastafari-Bewegung und des Reggae, die Farben der schwarzen Diaspora. Die Trommeln Olodums sind in diesen Farben angemalt.

Für das Zusammenspiel kultureller Einflüsse aus verschiedenen Teilen beidseitig des Atlantiks hat Paul Gilroy den Begriff des "Black Atlantic" geprägt (Gilroy 1993). Die Kulturen schwarzer Jugendlicher befinden sich dank der schnell verändernden Formen der Massenkommunikation in einem lebhaften Austausch miteinander. Diese Globalisierung schwarzer Identität zeigte sich ab Ende der achtziger Jahre auch in Bahia. Die afro-brasilianischen Jugendlichen übernahmen Elemente aus anderen schwarzen Kulturen und bekannten sich gleichzeitig offen zu ihren Wurzeln. Die Idee einer Universalität der *Négritude*, wie sie schon in den Schriften des Senegalesen Léopold Senghor und seines karibischen Zeitgenossen Frantz Fanon in den sechziger Jahren zur Sprache kommt, zeigt ihr modernes Gesicht (Senghor 1967; Fanon 1985).

7 Grün repräsentiert die Urwälder Afrikas, Gelb das Gold des afrikanischen Kontinents, Rot das Blut der schwarzen Rasse und Schwarz den Stolz der Afrikaner.

Die "Blocos Afro" suchten nach einer Identität – als Baianos, als Afro-Brasilianer, als Schwarze innerhalb der afrikanischen Diaspora. Für jeden "Bloco" sieht diese schwarze Identität anders aus. "Jeder Block in Salvador hat eine eigene Art zu spielen, seine Musik zu machen – das ist so eine Art Stammesmentalität, denn die einzelnen Stadtviertel haben eine sehr stark eigene kulturelle Persönlichkeit" sagt João Jorge, Präsident Olodums (Schaeber 2006: 133).

Während "Ilê" bis heute das Bild des Rustikalen, Afrikanischen kultiviert, entwickelte sich "Ara Ketu" in Richtung Pop. "Ara Ketu" war der erste "Bloco Afro", der Anfang der neunziger Jahre elektrische Instrumente integrierte. Mit dem charismatischen Sänger Tatau wurde "Ara Ketu" zum Liebling des Mittelklasse-Publikums und der Touristen. Im Karneval gab es bald zwei Flügel: den "traditionellen" mit Karnevalskostümen in den ästhetischen Traditionen der "Blocos Afro" und den "sportlichen" mit Abadás, wie sie die "Blocos de Trio" haben. Künstlerischer Leiter von "Ara Ketu" ist Augusto César, ein Candomblé-Priester, der viele Künstler und Mitglieder der *High Society* aus Rio de Janeiro unter seinen Anhängern hat. Muzenza blieb dem Reggae und seinen Idolen treu und Malê Debalê investierte Kreativität und Engagement in den Tanz, den ein Reporter in der *New York Times* als größtes Afro-Ballett der Welt beschrieben haben soll. Olodum vertrat einen stärker politisch orientierten Diskurs und orientierte sich an den Symbolen der schwarzen Diaspora. Dabei versuchte die Gruppe zunehmend, die Spannung zwischen der Hinwendung zu Afrika und der Perspektive einer globalen *Négritude* zu verkleinern.

4. Der Weg vom "Afro" zur "Axé-Music"

Der Wendepunkt der musikalischen Entwicklung kam mit der Musik "Faraó". Das Lied wurde komponiert für den "Bloco Afro Olodum", der das Thema Ägypten für den Karneval 1987 gewählt hatte. Im Text wird Bezug genommen auf die Thesen des afrikanischen Historikers Sheik Anta Diops, nach denen die ägyptischen Pharaonen negroider Abstammung seien. Eine Sensation war das. Die Geschichten der edlen Pharaonen wurden gesungen von den jungen Schwarzen im Pelourinho-Viertel: "In Brasilien sehen wir statt geflochtener Zöpfe Turbane von Tutancamon [...] und die Köpfe füllen sich mit Freiheit."

1988 feierte Brasilien den 100. Geburtstag des Goldenen Gesetzes von Prinzessin Isabel, das die Sklaverei verboten hatte. In den Wochenzeitschriften *Veja* und *Isto é* wurde erstmals die Lage der Afro-Brasilianer themati-

siert. Die Reporter der im Südosten erscheinenden Zeitschriften berichteten staunend von den Vorgängen in Salvador. Hier hatte der damalige Musikmeister Olodums, Neguinho do Samba, einen neuen Rhythmus erfunden, dessen *batida* zur Ikone der "Blocos Afro" wurde: Samba-Reggae. Der Samba-Reggae ist eine Mischung aus Brasilien und Jamaika, mit einer Wurzel im national-populären und einer Wurzel im jamaikanischen Ambiente der schwarzen Diaspora. Es ist die Musik der jugendlichen Schwarzen in den "Blocos Afro", eines Namens, der zum Oberbegriff für die neuen rhythmischen Stile der bahianischen Musik geworden ist, denn schon bald übernahmen auch andere Musikgruppen die Rhythmen. Das Lied "Faraó" wurde in der Aufnahme der Gruppe "Mel" in ganz Brasilien ein Erfolg.

Etwa zur gleichen Zeit erfand der internationale Musikmarkt eine neue Kategorie: *World Music* – so nannte man die Kombination von westlicher populärer Musik mit Rhythmen, Instrumenten und Musiken aus den übrigen Kulturkreisen. Der amerikanische Musiker Paul Simon war einer der ersten, der *World Music* machte. Nach dem Erfolg mit der Platte "Graceland" kam der Musikstar nach Brasilien. In Bahia fand er, was er suchte: "Olodum". Auf dem 24. "Festival de Jazz" in Montreux in der Schweiz stellte Paul Simon 1990 "The Rhythm of the Saints" vor. Es war die erste Europa-Tournee "Olodums". Im selben Jahr wurde der Videoclip im Pelourinho aufgenommen, der in 140 Ländern ausgestrahlt wurde.

Die Originalität und Ausdruckskraft der bahianischen Trommler traf auf einen Markt, der auf der Suche nach neuen authentischen Rhythmen, nach *World Music*, war. Quasi über Nacht wurde "Olodum" zu einer der erfolgreichsten bahianischen Musikgruppen im In- und Ausland und Bahia eine der Stationen, die von den Ikonen einer universellen *Négritude* besucht wurde: von Alpha Blondi und Jimmy Cliff, von Desmond Tutu und Angela Davis.

Als Michael Jackson 1996 mit den Trommlern von "Olodum" auf dem Pelourinho tanzte, erreichte die Popularität der Gruppe ihren Höhepunkt. Michael Jackson trug ein "Olodum"-Hemd und die nordamerikanische Popmusik wurde unterlegt mit der kraftvollen *batida* des Samba-Reggae. Der Videoclip "They don't care about us" wurde von Spike Lee produziert, dem nordamerikanischen schwarzen Filmemacher, der auch "Malcolm X" gedreht hat. "Olodum" war angekommen im Pantheon der schwarzen VIP's (*very important persons*) und Teil des musikalischen und kulturellen Spektrums der schwarzen Diaspora.

Die bahianische Musik, die in den neunziger Jahren Teil des *World Music*-Universums geworden war, erhielt einen neuen Namen: "Axé-Music". Der Begriff war abwertend gemeint. Viele Intellektuelle rümpften die Nase genauso wie die politisch orthodoxe Schwarzenbewegung. "Der literarische Hybridismus eines Yoruba-Wortes und eines anderen griechisch-englischer Herkunft scheint den merkantilen Charakter des neuen Stils in großem Maße auszudrücken" schreibt der Karnevalskenner Moura (Moura 1996a: 6). "Axé-Music" wurde zum Inbegriff bahianischer Lebensfreude und Spontaneität und die Musikgruppen des bahianischen Karnevals zu den erfolgreichsten Brasiliens.

Obwohl die "Axé-Music" von den Musikkritikern im Südosten des Landes bereits seit Jahren totgesagt wird: Acht der zehn am häufigsten gespielten Lieder bei Shows in Brasilien sind von Sängern und Gruppen der "Axé-Music". Ivete Sangalo auf Platz 1, "Chiclete com Banana" auf Platz 2, Rapa-zolla auf Platz 3. Angefangen hatte der Boom der "Axé-Music" mit der Sängerin Daniela Mercury und bis heute sind die Rhythmen aus dem Umfeld der "Blocos Afro" der Kelch, aus dem die "Axé-Music" schöpft.

5. Die Diven der "Axé-Music"

Als Daniela Mercury zum ersten Mal im Karneval sang, war sie siebzehn. Ein Jahr später, 1983, stand sie hochschwanger an der Spitze eines großen "Bloco de Trio": "Cheiro de Amor". Die Sängerin kommt aus einer typischen Mittelklasse-Familie portugiesisch-italienischer Herkunft. Sie sang im Kirchenchor, hatte Klavier- und Ballettunterricht. 1991 startete Daniela Mercury ihre Solokarriere. Auf ihrer ersten Platte "Swingue da Cor" sind vor allem Musiken aus dem Umfeld der "Blocos Afro" zu hören. Mittlerweile sind es zwölf Alben und vier DVD's, die sie nicht nur in Brasilien, sondern auch in den USA, Europa und Asien bekannt gemacht haben. Die "Königin der Axé-Music" singt MPB und Pop, holt DJ's aufs Trio und lässt die Tänzer zu klassischer Musik mitten im Karneval tanzen. Sie war die erste, die in ihrem "Camarote" in Barra illustre Gäste aus dem Musik- und Fernsehgeschäft, aus Wirtschaft und Politik empfing. Daniela Mercury hat Erfolg mit einem Repertoire, das sich an der afro-brasilianischen Kultur orientiert. Bis heute gibt es in jedem Karneval den Moment, an dem die Künstlerin ein Potpourri der bekanntesten Lieder der "Blocos Afro" singt. Die Sängerin eignet sich gewissermaßen die afro-brasilianische Kultur an. Nichts verdeutlicht dies besser als der Refrain des Liedes "O canto da cidade" von 1992,

dessen Refrain heißt “Die Farbe dieser Stadt bin ich/ Der Gesang dieser Stadt ist meiner”.

Das überrascht, denn die dominierende Hautfarbe in Salvador ist wesentlich dunkler – so wie die von Margareth Menezes, der zweiten Diva des bahianischen Karnevals. Jahrelang war Margareth Menezes *Backing Vocal*, bis sie 1987 zusammen mit Djalma Oliveira “Faraó” aufnahm, das Lied von Olodum. Wieder ist es ein Ausländer, der sich für die Rhythmen aus Bahia begeistert. Mit David Byrne geht sie 1989/90 auf eine internationale Tournee in den USA, Japan und Europa. Ihr zweites Album “Elegibô” bleibt elf Wochen auf dem ersten Platz der *World Music Charts* in den USA. Inzwischen hat die Sängerin zehn Alben und zwei DVD’s aufgenommen.

Margareth Menezes repräsentiert vom äußeren Erscheinungsbild und dem persönlichen Hintergrund die afro-brasilianische Kultur. Viel wurde darüber spekuliert, ob es nicht genau das ist, was ihr zum Stigma wird. Bezeichnenderweise ist sie auf dem brasilianischen Markt weit weniger erfolgreich als ihre Sanges-Kolleginnen – trotz der gewaltigen Stimme. Ihr “Bloco Os Mascarados” ist ohne *cordas* und an nur einem Tag im Karneval unterwegs und ein eigenes “Camarote” wie Daniela Mercury hat sie nicht. Die Verbundenheit der Künstlerin mit dem afro-brasilianischem Universum und der schwarzen Kultur zeigt das Lied “Alegria da Cidade” (“Freude der Stadt”): “Meine ebenholzfarbene Haut ist meine nackte Seele [...]. Ich bin ein Teil von Dir, selbst wenn Du mich verleugnest in der Schönheit des Afoxé oder im Rhythmus des Reggae [...]”.

Während Daniela Mercury und Margareth Menezes jede auf ihre Art einen Dialog mit der afro-brasilianischen Kultur herstellen, betritt Ivete Sangalo die Karnevalsbühne ohne diese Nähe. Ivete Sangalo kommt aus dem rauen Inland Bahias, aus Juazeiro am Rio São Francisco. Bei einem Auftritt bei einer “Micareta”, einem Karneval außerhalb der Saison im Inland, entdeckte sie der Produzent des “Blocos Eva” und engagierte sie als Sängerin für die “Banda Eva”. Mit der “Banda Eva” nahm die Sängerin vier Alben auf, bevor sie 1999 ihre Solo-Karriere startete. Seitdem hat Ivete über zehn Alben und zwei DVDs aufgenommen, die letzte eine Mega-Produktion im Maracanã-Stadion in Rio de Janeiro. Sie ist die “Madonna” der “Axé-Music”. Der Wert ihrer Produktionsfirma Caco de Telha wird auf rund 30 Mio. *Reais* geschätzt. Ivete Sangalo hat eine kräftige Stimme, ist frech und sexy. Ihre Stärke ist die Nähe zum Publikum. Wenn Ivete auf der Bühne die langen glatten Haare mit theatralischer Geste nach hinten wirft und ihre wohlgeformten

Beine zeigt, kann sie die Menschenmassen auf der Straße mit dem Mikrofon dirigieren.

6. Karneval der "Axé-Music": das Entstehen der Karnevalsindustrie

Parallel zu den musikalischen Entwicklungen hatte sich der Karneval verändert: Aus dem Freiraum hinter dem Trio ist ein organisierter "Bloco" mit mehreren tausend Mitgliedern geworden, welche die Teilnahme in Ratenzahlung finanzieren. Am Aschermittwoch beginnt der Verkauf der *carnês* für das folgende Jahr. Das *Abadá* genannte Hemd, ursprünglich eine afrikanische Tunika, ist eine ärmelloses, bunt bedrucktes Synthetik-Shirt, das eine fälschungssichere Marke hat. Die Preise für die *Abadás* liegen je nach Gruppe zwischen 50 und 350 Euro – die bei den beliebtesten "Blocos" kurz vor Karneval nur noch auf dem Schwarzmarkt zu haben sind. Es war die Gründung des "Bloco de Trio Camaleão" durch die Musikgruppe "Chiclete com Banana" 1978, die neue Maßstäbe setzte: weg von amateurhaft organisierten Vereinen, hin zu lukrativen Unternehmen wie "Eva", "Cheiro de Amor" oder "Papaléguas", die sich neben dem Verkauf von *Abadás* durch Propaganda und Sponsoren finanzieren.

Aus den improvisierten Musikwagen sind komplexe technologische Riesen geworden, die eigens für die Musikgruppen angefertigt werden. Im Karneval schieben sich die von skandinavischen Sattelschleppern gezogenen Trios wie Ozeanriesen durch das Menschenmeer auf den Straßen.

Die Anfang der neunziger Jahre gegründeten Karnevalsgruppen mussten auf die Tage vor dem Karnevalssonntag und eine alternative Karnevalsstrecke vom Farol da Barra nach Ondina ausweichen. Bereits am Donnerstagnachmittag beginnen heute die "Blocos Alternativos", wie "Nana Banana" oder "Cocobambu", eine Art Tochterunternehmen der traditionellen "Blocos de Trio" (Miguez 1996: 76). Die Karnevalsmeile in Barra – Ondina ist heute sogar wichtiger als die im Stadtzentrum, weil hier auch die angesagten "Camarotes" liegen. Dazu gekommen ist der Karneval im historischen Pelourinho-Viertel mit einer Art Retro-Karneval und "Afro"-Gruppen.

Inzwischen sind es über 300 Gruppen, die am Karneval teilnehmen. Die spontanen Auftritte sind straff organisierten Umzügen mit Zeitplänen und fester Reihenfolge gewichen. Die Kontrolle der Umzüge liegt bei den Produktionsfirmen und Fernsehanstalten. Wer bei Live-Übertragungen des bahianischen Karnevals hofft, die Präsentation der "Blocos Afro" zu sehen, wird in der Regel enttäuscht, denn sie sind fast immer spät nachts unterwegs, wenn die meisten Kameras bereits ausgeschaltet sind.

Die zunehmende Professionalisierung der gesamten Kultur- und Freizeitindustrie in Bahia brachte auch den "Blocos Afro" neue Fragestellungen. In dem Maße, wie die "Blocos" ins Musikgeschäft einstiegen, mussten sie den Ansprüchen des Marktes gerecht werden, während früher familiäre und religiöse Beziehungen im Vordergrund standen. Die größte Schwierigkeit der "Blocos Afro" ist es, "den Bloco auf die Strasse zu bringen". Die Teilnahme am Karneval ist allein mit dem Verkauf der "Fantasias" nicht zu finanzieren. Bleiben Propaganda und Sponsoring, aber nur wenige Unternehmer wollen ihr Produkt mit den Schwarzen in Verbindung bringen. Die "Blocos Afro" sind deshalb abhängig von den öffentlichen Organen und politischen Vereinbarungen: bei Einladungen zu Shows, bei der Finanzierung ihrer Reisen, beim Marketing. Die "Bahiatursa" – bis vor kurzem Tourismus- und Kulturbehörde Bahias unter einem Dach – erkannte das Potential der bahianischen Musik als Werbeträger für die Region. Gesponsert wurden jedoch vor allem Gruppen aus dem Umfeld der "Blocos de Trio". "Es ist notwendig, dass es Eingriffe des Staates gibt, um die Vielfalt der kulturellen Manifestationen zu erhalten, die ein Kennzeichen des bahianischen Karnevals sind", sagt der Karnevalsforscher Paulo Miguez (*Gazeta Mercantil*, 09.02.1998).

7. Bahianisch oder "Afro" versus "Axé"?

Die Diskrepanz zwischen Samba-Reggae und "Axé-Music" ist mehr als ein semantischer Unterschied. "Axé-Music" und Samba Reggae, "Blocos de Trio" und "Blocos Afro", "Camarote" und Straßenkarneval sind Antagonismen, die nicht ohne einander existieren, die ebenso ineinander übergehen, wie sie sich voneinander abgrenzen. Sie sind Teil des Gesamtkontextes der brasilianischen Gesellschaft und Ausdruck eines (Rassen-)Konfliktes. Die von der Presse als "Königin der Axé-Music" titulierte Sängerin Daniela Mercury hat eine helle Haut – wie die meisten Sänger der erfolgreichen Afro-Pop-Gruppen. Die Komponisten der "Blocos Afro", die Trommler und Tänzer haben jedoch eine dunkle Hautfarbe. Den "Blocos Afro" sind trotz der Erfolge in der *World Music* nur geringe Anteile vom großen Geschäft mit der "Axé-Music" geblieben – obwohl sie das musikalische Rohmaterial für den Erfolg der bahianischen Musik lieferten. Bei den "Blocos de Trio" wie "Eva" oder "Camaleão" hat man den Eindruck, dass eine Gruppe überwiegend hellhäutiger Menschen durch die menschliche Kette der *cordeiros* (fast alle dunkel) von der brodelnden Menge überwiegend dunkler Menschen auf der Straße abgeschirmt wird. Die Besucher der angesagten "Camarotes" wiederum sind jedoch überwiegend hellhäutige Brazilianer.

Dennoch ist diese Schwarz-Weiß-Malerei nur teilweise zutreffend, das zeigt sich zum Beispiel an Carlinhos Brown und seiner "Timbalada". Der Mann mit der breiten Nase und den Rastahaaren will Weltmusik machen. Das ist für ihn die Musik der Lateinamerikaner, die Musik aus der Karibik, afrikanische Musik, aber auch Popmusik aus den USA. Er wollte nie explizit *afro* oder *axé* sein. Brown mag keine einengenden Labels. Dafür ist er viel zu rastlos, zu kreativ, zu wenig orthodox.

1992 gründete er die "Timbalada", eine Musikgruppe aus dem Candeal-Viertel. Der Candeal liegt eingeklemmt zwischen zwei Berghängen im bevölkerungsreichen Stadtteil Brotas. Im unteren Bereich wachsen noble Apartmenthäuser in die Höhe, während im Candeal die Wege staubig sind und das Wasser teilweise unkanalisiert abfließt. Hier ist Carlinhos Brown als eines von zwölf Kindern aufgewachsen. Für seine Musik inspiriert er sich aus den Klängen, die er bisher gehört hat: Rhythmen aus den Candomblés, Soul-Musik aus dem Radio und Samba aus der Küche. Das zentrale Instrument ist das Timbal, eine konische Trommel.

Die Musiker der "Timbalada" bemalten ihre Körper mit geometrischen Motiven in weißer Farbe – das unterstrich den tribalen Charakter. In der "Timbalada" vermischte sich der primitive Charakter "Ilês" und mit dem universalen Ansatz "Olodums". Von Anfang an war die "Timbalada" kein "Bloco Afro", sondern als "Bloco Alternativo" im Karneval unterwegs. Die "Timbalada" ist Afro-Pop.

Nach der Explosion der "Timbalada" in den neunziger Jahren konzentrierte sich Carlinhos Brown auf eigene Projekte. Im Candeal richtete er eines der besten Tonstudios Brasiliens ein. Seine Projekte mit den Kindern des Viertels werden von UNICEF unterstützt. In Salvadors Unterstadt eröffnete er das "Museu do Ritmo", einen Veranstaltungsort mit Informatikkursen für Musiker. Als Carlito Marron kennen ihn die Spanier, wenn er in Barcelona Tausende beim Umzug mit seinem Trio begeistert. Carlinhos Brown ist einer der genialsten und wichtigsten Komponisten und Musiker Brasiliens. Seine Kompositionen gehören zu den beliebtesten Karnevalsmusiken, wie in diesem Jahr "Cadê Dalila", gesungen von Ivete Sangalo, oder "Dandalunda" von Margareth Menezes von 2001 – ein komplizierter Liedtext mit Anspielungen an die afrikanischen Götter, den auch die weiße Mittelklasse problemlos mitsingt.

Carlinhos Brown hat sich lange Jahre von den "Blocos Afro" und ihrem Rassismus-Diskurs distanziert. Heute gehört er zu den Künstlern, die am heftigsten die Entwicklung des spontanen Straßenkarnevals zum organisier-

ten Mega-Event und die Segregation der Bevölkerung kritisieren. “Die Eliten nehmen die Musik der Schwarzen in ihren Blocos auf, aber nicht die Schwarzen [...]”, schreibt der Karnevalskenner Milton Moura. “Den Schwarzen gelingt es, ihre Musik in die Medien zu bringen und die Eliten dazu, diese zu singen, aber es kommt zu keiner grundlegenden Veränderung der Aufteilung des Raums in der Konfiguration des Karnevals” (Moura 1996: 93f.).⁸ So bleibt auch einer der schönsten Momente des Karnevals eine fast ausschließlich von Afro-Brasilianern besuchte Veranstaltung. Bekannt geworden ist der Auszug “Ilê Aiyê” aus Curuzu am Samstagabend – wie könnte es anders sein – durch ein Lied Daniela Mercurys “Der Schönste der Schönen”, komponiert von den Komponisten des “Bloco Afro”.

Wer kommt die schmale Straße aus Curuzu herauf?
 Es ist eines der schönsten Dinge, die man sehen kann, es ist Ilê Aiyê
 Der Schönste der Schönen, bin ich, bin ich
 Schlag dir fest auf die Brust und sage: Ich bin Ilê
 Halt mich nicht fest, lass mich in Ruhe
 Ich möchte Ilê genießen, den Charme der Liberdade
 Der Swing dieser Band ist so hypnotisierend
 Meine schwarze Schönheit
 Hier bist du es die zählt

Literaturverzeichnis

- Cacciatore, Olga (1977): *Dicionário dos Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense.
- DaMatta, Roberto (1986): *Carnaval as a Cultural Problem: Towards a Theory of Formal Events and their Magic*. Working Paper No. 79. Notre Dame, Ind.: Kellogg Institute, University of Notre Dame, Indiana.
- Fanon, Frantz (1985): *Schwarze Haut, weiße Masken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freyre, Gilberto ([1936] 1990): *Das Land in der Stadt. Die Entwicklung der urbanen Gesellschaft Brasiliens*. Stuttgart: dtv/Klett-Cotta.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. New York/London: Verso.
- Goês, Fred de (1982): *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrúpio.
- Miguez, Paulo (1996): “Yes, nós temo (Chiclete) com banana”. In: *Bahia Análise e Dados*, 5, 4, S. 75-84.
- Moura, Milton (1987): “Faraó, um poder musical”. In: *Cadernos do CEAS*, 112, S. 10-29.

8 Bei den Mittelklasse-Jugendlichen, welche die “Blocos de Trio” frequentieren und “Axé-Music” singen, handelt es sich nach Ansicht Mouras um eine nur oberflächliche Akzeptanz einer musikalischen Form ohne tiefere Motive (Moura 1996).

- (1996): "O Transcaráter do Carnaval". In: *Bahia análise & Dados*, Vol. 5, No. 4, S. 93-100.
 - (1996a): *A Música como Eixo de integração Diferencial no Carnaval de Salvador*. Text vorgestellt auf der XX. Reunião Brasileira de Antropologia GT 19, Salvador.
 - (2006): "Os Caminhos do Afro na Cena Musical e Mediática Baiana". In: *Textos & Contextos*, 5, 4, S. 29-41.
- Risério, Antonio (1981): *Carnaval Ijexá, Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval baiano*. Salvador: Corrúpio.
- Santos, Antônio Jorge Victor dos (1996): *Raízes e tradições da música afro-carnavalesca contemporânea: A importância da música baiana no processo de legitimação da cultura negra*. Magisterarbeit. Universidade Federal da Bahia.
- Schaeber, Petra (2006): *Die Macht der Trommeln*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Senghor, Léopold Sédor (1967): *Négritude und Humanismus*. Köln: Suhrkamp.
- Vieira Filho, Raphael Rodrigues (1995): *A Africanização do carnaval de Salvador, BA – A recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)*. Magisterarbeit. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Zeitungen/Zeitschriften

- A Tarde* (22.02.2009/12.11.1975).
- Gazeta Mercantil* (09.02.1998).